

1998). El profundo conocimiento de su obra se pone de manifiesto a cada paso, como cuando tiene en cuenta los textos desaparecidos en ediciones posteriores o reprobados por el autor. Incluso atiende algunos poco conocidos como el poema “Elsa” que dedicó Borges a su primera esposa y que ya no es posible leer en ediciones posteriores a 1976 (123).

La preocupación autobiográfica borgiana, patente en cualquier lectura mínimamente rigurosa, recibe aquí una lectura perspicaz a la vez que necesaria. Permítaseme acabar con una paradoja: para volver a admirar las múltiples aristas de la obra de Borges había que desmontar el proceso mitificador que previamente había montado Borges.

Javier de Navascués  
Universidad de Navarra

CORNAGO, Óscar. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid: Fundamentos, 2005. 380 pp. (ISBN: 84-245-1054-2)

*Políticas de la palabra* es una reflexión sobre el espacio de la palabra y de la escritura en la cultura actual. A través de autores como Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina y Angélica Liddell, Cornago plantea cómo el género dramático merece una mirada de atención al estar configurado en estos tiempos por un canon de obras que han sido escritas desde la inmediatez del acontecer escénico, lo que supone un cuestionamiento de la concepción de la palabra y el texto.

La estructura externa del libro se divide en ocho capítulos (Sobre políticas culturales; El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia; Referencias bibliográficas; Esteve Graset; Carlos Marquerie; Sara Molina; Angélica Liddell; Elena Córdoba: el cuerpo en la palabra), aunque bien podría articularse en dos partes fundamentales si atendemos al contenido. En primer lugar se distinguiría un estudio teórico sobre la creación escénica de nuestro tiempo, centrándose en el lugar que ocupa la palabra por un lado, y en el concepto de tragedia por otro. En segundo lugar encontraríamos el grueso del trabajo de Cornago, quizá el más necesario para aquel que investigue los nombres de la escena contemporánea española, en el que se incluye la trayectoria escénica, material documental y entrevistas con los autores, así como algunos textos que nos hacen intuir que se trata de los recorridos escénicos más originales de los últimos años.

Óscar Cornago introduce su estudio con una especie de toque de atención al lector o estudioso. El inicio del libro, titulado “Sobre políticas culturales”, contiene algunas consideraciones que debemos tener en cuenta en el panorama teatral del momento. Así por ejemplo, podemos afirmar que los textos a los que nos enfrentamos han sido escritos por creadores escénicos, algo que puede parecer una obviedad pero que, sin embargo, a lo largo del siglo xx ha llegado a ser casi una excepción;

tradicionalmente el autor o el director han sido los pilares del teatro occidental, lo que supone reducir a un nombre la autoría de una obra escénica. Esto para Cornago responde a una “estrategia política derivada de unos mecanismos culturales y económicos que legitiman unas prácticas y no otras, que hacen visibles unas cosas y no otras” (15). Considerar este punto conlleva caer en la cuenta de que, en estos tiempos, asistimos a la importancia del grupo, de la creación colectiva de la obra. Este grupo comparte unos planteamientos estéticos y también éticos que se ven reflejados en sus obras. “De este modo, en lugar de los nombres que aparecen en este libro, podrían estar los de Arena Teatro, la Tartana y Lucas Cranach, Q Teatro o Atra Bilis, porque los textos que aquí se incluyen han nacido pensando en las condiciones precisas que posibilitaron el grupo humano formado por estos elencos, integrados por artistas de muy diversa procedencia. [...] Entonces es cuando se vuelve a entender, no desde la teoría sino desde la práctica concreta del teatro, aquello del profundo sentido colectivo que define lo teatral, que condiciona la escritura dramática y que difícilmente puede estar ligado al nombre de una sola persona” (14-15).

También aquí cabe un aviso acerca del error que supone entender el teatro como algo vicario del texto, o en términos más amplios: “lo oral y toda su dimensión física y humana como realidades de segundo orden derivadas de lo escrito” (15). La escena contemporánea hace visible las dimensiones estéticas y éticas, físicas y metafísicas de la palabra, esa encarnación física con la que ha soñado la poesía moderna, la palabra como una ocurrencia en el espacio, como la quiso Mallarmé.

El siguiente capítulo, “El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia”, está centrado en la palabra. Para reconsiderar la palabra, el ámbito de la creación escénica se revela como una mirada de especial interés porque es un medio que combina diferentes lenguajes.

En nuestra tradición, la palabra es soporte de verdad y razón. Además de esto, consideramos la importancia de escribir la palabra, es decir, nuestra cultura tipográfica ha hecho posible la reflexión teórica y la abstracción sobre la que ha crecido la filosofía occidental. Tras un repaso de la palabra a lo largo de la Modernidad, Cornago añade que en el último siglo las ciencias humanas y las artes han dado un creciente protagonismo a la dimensión pragmática y preformativa de la palabra. Estas mismas dimensiones se reflejan en la escena. Por ello, algunos padres del pensamiento actual como Nietzsche, descubrieron en las tablas y en el sentido primigenio de teatralidad el arte que mejor expresaba lo humano. El teatro se convierte así en un verdadero acontecimiento de signo comunitario, idea recuperada por Artaud y otros pioneros del teatro moderno. El evento que tiene lugar en la escena no resulta por tanto de la oposición entre la palabra y el resto de lenguajes; es más, la palabra se encuentra en este paisaje junto al cuerpo, el movimiento, el espacio y el tiempo, pero en un juego de contrastes que no aspira a una unidad de sentido: “A través de recursos como la repetición, el trabajo con la materialidad sonora de las palabras, de su comunicación íntima y cercana, de sus dimensiones sorpresivas y paradójicas, de

su espectacularidad poética, la escena trata de hacer visible la palabra hasta convertirla en un acontecimiento” (29).

También dentro de este capítulo, Cornago dedica un apartado a la tragedia bajo el subtítulo “El retorno de lo trágico: hacia una pragmática de la palabra”. El autor revisa las ideas que han pesado sobre este género a lo largo del siglo xx. Ahora bien, las discusiones que se han desarrollado en torno a este tema, tan sólo han tenido en cuenta la tragedia en tanto género escrito, por lo que se ha visto reducida a un fenómeno eminentemente intelectual, una abstracción filosófica del hombre moderno. Pero, si enfocamos el análisis desde otro punto de vista, los resultados son distintos.

Nietzsche señala la necesidad de recuperar un pensamiento trágico para recuperar el contacto con las fuerzas esenciales del hombre y de la naturaleza. Nos interesa saber que para el filósofo alemán, el pensamiento trágico esconde la idea de una realidad resultante de la sucesión inconexa de instantes, esencialmente fugaces y fragmentarios, que sin embargo se mantiene cohesionada por una profunda fuerza vital. Este pensamiento trágico encuentra una significativa afinidad con la escena contemporánea. Todo se traduce en una necesidad intensa de aferrarse a la vida, celebrando el instante presente en comunidad. Se subraya así la importancia del espacio y la ceremonia del encuentro. Asimismo, el plano físico resulta fundamental, lo físico del cuerpo, pero también de la palabra en su proceso inmediato de comunicación.

Se defiende entonces una palabra marcada, hecha visible en un contexto de comunicación específico, donde sus protagonistas –actor-espectador, el yo y el otro, el deseo y el personaje– ocupan el centro de este acontecimiento.

Esa conciencia del estar-ahí, de estar presente compartiendo el mismo instante, se traslada al espectador, cuyo estar-ahí le impide pasar desapercibido. La presencia del espectador es constantemente invocada desde el escenario, desde la palabra, la acción y la mirada del actor. “De esta suerte, la palabra teatral adquiere una dimensión política explícita, en su sentido originario de palabra pública, en la medida en que esta situación de enunciación se hace más evidente [...] al promover el encuentro *entre* dos personas. Este encuentro, al tiempo que se hace más profundo, genera un espacio de tensión e inestabilidad, atravesado por el deseo del otro y el sentimiento de pérdida” (73-74). Este sería entonces el pensamiento trágico del hombre moderno según Cornago, la pasión por algo que sólo existe en el instante de su enunciación, de su acontecer.

En lo que hemos considerado la segunda parte en el trabajo recogido en este libro, se encontraría la dedicación exclusiva al análisis de los autores anteriormente citados. Por tanto, el conjunto resultaría de la unión de los capítulos dedicados a cada uno de ellos en los que se recogen la memoria escénica, la voz de los autores y la publicación de algunas obras (capítulos cuatro, cinco, seis y siete), además de añadir los apéndices insertados en el capítulo segundo del libro (*El ritmo de las palabras: Esteve Graset; El cuerpo de las ideas: Carlos Marquerie; La paradoja de la comunicación: Sara Molina; La palabra poética: Angélica Liddell*).

La fuerte vocación creadora que define los escenarios de los grupos liderados por estos autores (léase Arena Teatro, Lucas Cranach, Q Teatro o Atra Bilis) hace que a menudo resulte muy significativo el tipo de relación que mantienen con la escritura para entender su enfoque teatral. Todos ellos están de acuerdo en que tanto la escritura como la acción escénica suponen dos vías diversas de expresión y de relación con el mundo. En todo caso, el espacio que ocupa la palabra en el ámbito escénico de cada uno está íntimamente ligado con su concepción global del hecho teatral.

La escritura literaria de Esteve Graset constituye un reflejo fiel de su modo teatral, gobernado por parámetros cíclicos que hacen que lo mismo vuelva una y otra vez. Asimismo, la palabra en escena le sirve como elemento imprescindible para la investigación de la voz. Su mundo escénico es un continuum que revela su esencia como espacio de la repetición. Las obras de este autor que aquí se recogen son: *Extrarradios*, *Fenómenos atmosféricos* y *Expropiados*.

El teatro de Carlos Marquerie se apoya en la creación de un ambiente que hace pensar en algo privado, muy personal. En esta atmósfera surgen las palabras, las imágenes y los cuerpos, traídas por un ritmo acelerado unas veces, lento y delicado las más. Lo fundamental es el aspecto procesual, performativo, porque el teatro de Marquerie no apunta tanto a los resultados como al proceso de realización, al modo como se están desarrollando las cosas, y entre ellas la propia palabra. Ejemplos de su teatro en este caso son: *El rey de los animales es idiota* y *2004 (tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)*.

Para Sara Molina, como en los casos anteriores pero con estrategias distintas, la palabra se hace visible en la escena con la finalidad de construir una identidad y un modo de relacionarse con el exterior. La atmósfera escénica y los personajes que la habitan acentúan un eje fundamental: el contraste entre lo público y lo privado, que se convierte en un acercamiento más para reflexionar sobre la condición de la palabra y su doble carácter: público en cuanto a su procedencia y utilización, pero privado en la medida en que trata de expresar el interior de uno mismo. Las obras que se muestran son: *Made in China* y *Nómadas: Sin ventanas. Aún estamos bien, gracias*.

En Angélica Liddell la palabra recupera su visibilidad material como resultado de una voluntad poética explícita. La palabra, en su potencialidad creativa, construye una dimensión mítica que nos habla de otro tiempo y otro espacio, situados en una suerte de “después de” habitado por voces, cuerpos y palabras como supervivientes. No es ya el mito de los orígenes, sino el mito del fin, un tiempo y un espacio cerrados sobre sí mismo y condenados a repetir fatalmente ese fin en cada representación. Como muestra de su teatro aquí se recoge: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* y *Y como no se pudo: Blancanieves*.

Para cerrar el libro se suma a este trabajo, a modo de epílogo, una ponencia realizada por Francisco Baena titulada “Elena Córdoba: la palabra en el cuerpo”, presentada en el I Congreso Nacional “Arte y Mujeres”, organizado por el Seminario Permanente de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de Granada, en abril de 1997. Con este título, Baena deja patente la idea fundamental de esta crea-

dora cuya disciplina es la danza. Para ella no existiría diferencia alguna entre el baile y el teatro, puesto que cuerpo y lenguaje se entregan generosamente al diálogo.

El libro que acabamos de reseñar contribuye con la tarea que otros muchos estudiosos del teatro insisten en reivindicar. Permitir que el análisis del teatro se centre tan sólo en la nómina de obras escritas por los autores es perseverar en un enfoque que deja cojo al género dramático. Hay que dirigir la mirada al escenario, al actor, la voz y su cuerpo, porque todo este entramado, además de lo escrito, hace posible el teatro.

Por consiguiente, deberíamos entender que el análisis de la obra teatral, es de decir, de la puesta en escena, hace más clara la función de la palabra en estos teatros. No obstante, aunque estos textos nacieron ya encima del escenario, no se excluye la posibilidad de poder ser leídos. Su independencia respecto a la representación es privilegio último del lector.

Débora Pérez Alonso

Universidad de Santiago de Compostela

TIRSO DE MOLINA. *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Ed. Paola Blanco y Antonio Soberano-Morán. Newburyport, MA: Focus Publishing, 2005. 130 pp. (ISBN: 1-58510-142-7)

UNAMUNO, Miguel de. *San Manuel Bueno Mártir*. Ed. Paola Blanco y Antonio Soberano-Morán. Newburyport, MA: Focus Publishing, 2005. 53 pp. (ISBN: 1-58510-144-3)

Los autores de estos textos han tenido en cuenta un objetivo: ayudar al estudiante de español como segundo idioma a entender obras transcendentales de la literatura. De esta forma, el cometido de estos libros es explicar los aspectos centrales y dar cuenta de la influencia que éstos tuvieron en el periodo en que se escribieron. En ambas ediciones, se incluyen la vida del autor, una explicación detallada de la narrativa a desarrollar y una bibliografía concisa. Dentro de este apartado, se profundiza tanto en el estilo como en la temática, aunque nunca se traen aspectos novedosos, sino más bien se repiten cuestiones muy frecuentadas por los críticos. Además, estas ediciones añaden glosas al pie de página, notas explicativas de cláusulas y expresiones de contenido, que exponen algunos vocablos de ocurrencia limitada en el contexto lingüístico de un estudiante de español.

En la edición del *Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, se incluyen datos biográficos de Tirso de Molina, así como una explicación detallada del teatro producido por el dramaturgo, y referencias generales a la comedia del Siglo de Oro. Entre los aspectos que se desarrollan en la introducción destacan aquellos que hacen alusión al contexto teológico de la obra, en concreto, aquel que hace referencia a la Contrarreforma, el problema de la libertad del hombre frente al libre albedrío, etc. También se comenta que la obra gira en torno a la justicia divina, o más concretamente sobre el castigo divino que espera a un hombre de vida disoluta, modelo éste